

4. Смолина К. А. Сто великих театров мира [Электрон. ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/178673/read#t94>
5. Barnes C. Only in Oregon. Korea, 2004.
6. Fisher J. The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage. Lewiston, 1992.
7. Green M., Swan J. The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. Pennsylvania, 1993.
8. Ken (Elton) Kesey (1935–2001) [Электрон. ресурс] // Books and Writers. URL: <http://www.kirjasto.sci.fi/kkesey.htm>
9. Ken Kesey [Электрон. ресурс] // Digital Interviews. URL: <http://www.digital-interviews.com/digitalinterviews/views/kesey.shtml>
10. Kennard J. S. Masks and Marionettes. N. Y., 1935 [Электрон. ресурс]. URL: http://www.archive.org/stream/masksandmarionet000506mbp/masksandmarionet-000506mbp_djvu.txt (дата обращения: 05.02.2010).
11. Natell T. Still Tripping [Электрон. ресурс] // Metroland: The Capital Region's Alternative Newsweekly. 2001. Vol. 35, № 17, Apr. 26. URL: <http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/archives/metrolandkesey.html>
12. Rudlin J. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. L. ; N. Y., 1994.
13. Sand M. The History of the Harlequinade. [Электрон. ресурс]. L., 1915. Vol. 1. URL: http://www.archive.org/stream/historyofharlequ01sanduoft/historyofharlequ01sanduoft_djvu.txt (дата обращения: 02.01.2010).
14. Smith W. The Commedia dell'Arte: A Study in Popular Italian Comedy. N. Y., 1912.

А. В. Маркин
г. Екатеринбург

Модернизм и постмодернизм в концепции исторической поэтики С. Н. Бройтмана

«Историческая поэтика» выдающегося российского филолога С. Н. Бройтмана (1937 — 2005) вышла двумя изданиями, в 2001 г. отдельно и в 2004 г. в составе двухтомной «Теории литературы» [2]. Оба раза издание обозначено как «учебное пособие», однако всякий, кому приходилось иметь дело с этим трудом, понимает, что в эти рамки оно

никак не укладывается. И имя исследователя, и его *opus magnum* достаточно хорошо известны отечественным филологам, и все же не оценены по достоинству. С. Н. Бройтман не только подвел итоги более чем столетней истории развития научной дисциплины, но и определил ее состояние по крайней мере на поколение вперед. Тем более любопытно, что в своей концепции ученый обходится без прочно вошедших в литературоведческий обиход понятий *модернизм* и *постмодернизм*. Значит ли это, что исследователь обходится только без терминов, считая их по какой-то причине неудобными, или же он обходится также без самого объекта, считая его несуществующим?

Разумеется, в концепции С. Н. Бройтмана то, что называют модернизмом и постмодернизмом, присутствует. Основополагающей чертой поэтики современного этапа истории литературы (в терминологии автора — поэтики художественной модальности, далее — ПХМ) является то, что произведение обретает свою собственную, художественную содержательность, его эстетический смысл не может быть понят как сумма этических, религиозных, политических, познавательных смыслов и не может быть из них выведен или ими обусловлен. Автор не может быть отождествлен ни со своей биографией, ни со своей идеологической позицией, он не предшествует эстетическому объекту, а становится вместе с ним. Основой такой поэтики является новое чувство личности. «Я» понимается как автономный, самотождественный субъект, «я-для-себя». Рождение ПХМ ученый относит к рубежу XVIII и XIX вв. Этот предел обычно указывается и в философских, и в исторических работах, и в работах по истории науки как время категориального слома в европейской культуре, время смены эпистемы и время начала процесса модернизации.

В истории ПХМ С. Н. Бройтман выделяет два этапа: классический и неклассический. Последний охватывает конец XIX и XX в. «Неклассический» этап в концепции исследователя соответствует наиболее распространенному пониманию модернизма в литературоведении. Авторы, творчество которых ученый относит к неклассическому этапу ПХМ, тоже традиционно относятся к числу модернистов (Пруст, Джойс, Верлен, Пастернак, Блок, Мандельштам, Фолкнер, Андрей Белый). Однако никто из них не назван модернистом. Более того, во «Введении», перечисляя названия, применяемые для обозначения современного этапа истории поэтики, исследователь тоже не вспоминает о модернизме. Он пишет, что есть «другие названия поэтики художественной модальности» — «эпоха прозы, неканоническая, нетрадиционалистская, историческая, индивидуально-творческая» [2, с. 13]. Вопрос о постмодернизме не ставится

вообще. Не упоминаются авторы, отечественные или зарубежные, которых считают представителями постмодернизма. Нет ни Набокова, ни Борхеса, ни Фаулза, ни Эко, ни Бродского.

Для понимания позиции исследователя, разумеется, важно, что он вообще не склонен противопоставлять классический и неклассический этап ПХМ, наоборот, он подчеркивает их общность. «С точки зрения истории литературы, различие между этими этапами... очень существенное. Но то, что в плане историко-литературном иногда кажется несовместимым и взаимоисключающим, в свете исторической поэтики предстает как некое целостное образование, единая поэтическая эпоха со своими полюсами, но и поступательной логикой развития» [2, с. 221], т. е., описывая большую эпоху, С. Н. Бройтман сознательно пренебрегает частностями. Той же логикой можно было бы объяснить игнорирование постмодернизма. Однако о сентиментализме и романтизме, о классицизме и барокко исследователь пишет как раз подробно, не опасаясь нарушить целостность представления эпохи.

Заметим, что историческая поэтика Бройтмана — далеко не единственная попытка обойтись без термина «модернизм» в масштабных концепциях исторической поэтики и истории литературы. С. С. Аверинцев, рассуждая в программной статье «Древнегреческая поэтика и мировая литература» о современной стадии поэтики, ссылается на Коммунистический манифест и описывает «состояние модерна» («вечное движение» и «непрерывная неуверенность», которые отличают индустриальную эпоху от всех прочих). Однако модернистской Аверинцев эту стадию не называет и собственного имени ей не дает. Он лишь пишет, что на эту эпоху приходится «конец традиционалистской установки» [1, с. 6].

Можно предположить, что исследователи не хотели использовать термин, получивший в официальном советском литературоведении устойчиво негативное значение, чтобы не компрометировать Пастернака и Мандельштама.

На закате официальной традиции слово *модернизм* ничего определенного не значило или могло значить что угодно: пессимизм, эстетство, антинародность, отсутствие исторической перспективы. Тогда отсутствие модернизма и постмодернизма объясняется стремлением избежать надоевших, скомпрометированных, неясных терминов. Но, может быть, дело не только в этом.

Отечественная наука о литературе, в какой мере она была наукой, существовала параллельно не только официальному литературоведению, но и литературоведению зарубежному. Это приводило порой к тому, что

в отечественной традиции было все то же самое и порой лучше, но под другими именами. То, что Барт преподносит как открытие в «Смерти автора», в России в 1967 г. было известно любому первокурснику, знавшему, кто такие Тынянов и Шкловский. В параллельной науке Бахтин, Фрейденберг, Лотман, Гаспаров, Берковский, Пинский и другие обходились без того, что западным коллегам казалось необходимостью. Например, без слова *модернизм*. (У Гаспарова *модернизм* есть, но уже в постсоветских публикациях.)

Книга С. Н. Бройтмана вышла через 10 лет после падения СССР. Демоны советского литературоведения давно сгинули, цензура перестала существовать, слово *модернизм* с примкнувшим к нему постмодернизмом стало обычно использоваться как нейтральное или с позитивной окраской. Однако эти слова исследователю все-таки не понадобились. Причины, вероятно, не только внешние, но концептуальные и, пожалуй, культурно-исторические.

В отечественной литературоведческой и критической практике понятие «модернизм» издавна накрепко связано с именами Джойса, Пруста и Кафки. Их репрезентативность для модернизма не оспаривалась и не проблематизировалась, кажется, никем. Конечно, если поставить их рядом, то общность между ними обнаружится. Однако она будет ощущаться гораздо меньше, если Джойса рассмотреть в контексте англо-ирландской юмористики, Пруста — в контексте французского семейного романа, Кафку — в контексте еврейской эксцентрики. Но общность, выявляемая при сопоставлении этих авторов, разумеется, есть. Это общность позиции, занимаемой художником по отношению к миру. Суть ее — отрицание социальной и исторической эмпирии ради совершенного искусства. Это гордый жест, о котором писал Ортега-и-Гассет, жест святого Георгия с поверженным у ног драконом. Общими являются и последовательность, и радикальность, с которыми эстетическая программа была воплощена в жизненной практике Пруста, Джойса и Кафки. Каждый из них раз и навсегда отказался от компромиссов с критикой и публикой, от соблазна конвертировать дар в хлеб насущный.

Постмодернизм именно потому и стал «пост», что снимает этот радикализм. Ни Борхес, ни Набоков, ни Эко не склонны рассматривать взаимоотношения художника с жизнью как безусловно враждебные. В «Портрете художника в юности» есть эпизод, когда юный Стивен вместе с другими учениками выходит на футбольное поле; он старается держаться подальше от мяча и путается в собственных коленках. Сравним, с какой гордостью Набоков рассказывал о своих спортивных

успехах. Он не противопоставлял искусство жизни, а включал его в ряд жизненных удовольствий. Разрыв с эстетической утопией модернизма прямо тематизирован в «Лолите», да и во многих других классических текстах постмодернизма (в «Волхве» и «Коллекционере», в «Конгрессе» Борхеса, в «Маятнике Фуко»). Жизненно-практическое проявление этого изменения состоит в том, что автор следующего за модернистским поколения совсем не прочь достичь успеха, признания и понимания публики. Он хочет признания и готов быть понятным. В этом ключе, пожалуй, эволюцию Хемингуэя и Фолкнера, их отказ от раннего эстетического радикализма, можно интерпретировать как переход с модернистских позиций на постмодернистские. Хемингуэй при этом писал все хуже, но это уже другой вопрос. В так понимаемом постмодернизме при желании можно видеть ренегатство, при желании — мудрость.

Таким образом, модернизм, определяемый через Пруста, Джойса и Кафку, и постмодернизм, определяемый как снятие их установок, ассоциируется не столько с какой-то определенной поэтикой, сколько с программой жизни художника, с его способом строить отношения с миром. Но тогда это явление, не имманентное литературе. Логично, что С. Н. Бройтман, сосредоточенный на анализе поэтики, не использует соответствующие термины.

С другой стороны, историческая поэтика Бройтмана — ценностно-ориентированная дисциплина. В нее включено представление об эстетической норме и классике, т. е. материалом для обобщения становится лишь то, что вошло в классический канон. Чем меньше дистанция, отделяющая исследователя от объекта, тем более избирательным становится вкус. Античная литература входит в канон вся, а современная литература не входит совсем. Очевидна уязвимость ценностного подхода с научной точки зрения. Вполне можно представить себе другую историческую поэтику, создатель которой будет исходить из совершенно иных критериев ценности. Например, из идей феминизма. Для кого-то Джойс горная вершина, а Дэн Браун и Коэльо — ничтожества. Но у кого-то эстетическое чувство возбуждается как раз от Коэльо, а на Джойса не срабатывает. Издержки очевидны, но важнее вопрос о том, как определяют конфигурацию дисциплины ценностные предпочтения исследователя.

В представлении С. Н. Бройтмана высшими качествами художественности обладают именно те произведения, которые принадлежат «неклассическому» этапу ПХМ, т. е. литература модернизма 1870–1930-х гг.: Толстой, Достоевский, Анненский, Блок, Пастернак, Мандельштам, Пруст, Джойс, Фолкнер. Определяя этот этап как «неклассический»,

исследователь, несомненно, воспринимает его как художественно совершенный и в этом смысле образцовый, классический. Именно поэтому он и сглаживает разрыв между классическим и неклассическим искусством, который обычно акцентируют философы, противопоставляя классическую и неклассическую рациональность. В свете такой мощной объединенной классики постмодернизм исчезает совсем. И, в общем, такое исчезновение вовсе не кажется проявлением исследовательского субъективизма.

Существует комическое противоречие между масштабами притязаний постмодернизма и убожеством текстов, которые призваны демонстрировать его постулаты в литературе. Осторожный критик предложит различать вопрос о ценностях и вопрос о видении. Но на каком-то уровне вопрос о видении — это и есть вопрос о ценностях, т. е. новое видение мира предположительно может быть выражено в не самом художественно совершенном произведении, но это будет эстетический парадокс. Если видение не выражено, значит, его и нет, оно не состоялось, отсутствует объект. Если произведение называется «роман», но пресловутое «видение» в нем выражено не на художественном языке, а, допустим, на языке философии, то у него пуговицы другого ведомства, с какой стати поэтике этим заниматься. Вот С. Н. Бройтман и не видит постмодернизма в упор.

И (опять-таки) дело не только в этом. Для С. Н. Бройтмана модернизм — не просто высшая ступень искусства. В сущности, он и сам стоит на тех же эстетических позициях, что Пруст или Джойс, теоретические выкладки которых многократно сочувственно цитирует. Это теоретически проработанная и философски обоснованная концепция «чистого искусства». Эстетический объект предстает очищенным от какой бы то ни было эмпирической соотнесенности с психологией, историей и экономикой. Игнорирование термина «модернизм» обусловлено не пренебрежением к обозначаемому объекту, но, наоборот, полным слиянием и отождествлением с последним.

Пожалуй, такая позиция может показаться несколько старомодной. Ученый не цитирует ни Фуко, ни Лакана, ни Деррида, которых сейчас не упоминают разве что в школьном учебнике. Как показал Жан Поль Сартр, флюберовская концепция чистого искусства — плоть от плоти буржуазного мира. Модернизм Пруста, Джойса и Кафки был не только отрицанием буржуазности. Он и был возможен исключительно в условиях буржуазно-викторианской цивилизации, которая гарантировала художнику, как представителю среднего класса, определенный уровень благосостояния, избавляла его от заботы о коммерческом успехе.

С викторианским миром и социальными привилегиями среднего класса было покончено еще во время Первой мировой и экономических кризисов 1920 — 1930-х гг. Интеллектуал утратил невинность, он должен был сделать свой интеллект товаром. Поразительным образом единственной областью, где сохранялись реликты викторианской цивилизации, в XX в. оказался советский писательский и профессорский быт. И только советскому интеллектуалу, избавленному от экономики, удалось соблюсти невинность и идеализм.

1. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3 — 14.

2. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие // Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 2.

Л. А. Назарова

г. Екатеринбург

Изучение драматического произведения в вузе: из опыта работы

О специфике изучения драматического произведения написано достаточно много. Тем не менее вопрос этот продолжает остро стоять перед преподавателем, приходящим в аудиторию (вузовскую или школьную) с целью познакомить учащихся с каким-либо образцом драматического искусства.

Чаще всего данное знакомство начинается с разговора о проблематике (конflikте) и поэтике произведения, что в определенной степени сближает его с анализом эпического произведения, модель которого с той или иной долей успешности уже «внедрена» педагогом в сознание школьника/студента. Анализ же собственно «драматической» составляющей в лучшем случае ограничивается попытками «разыгрывания» той или иной сцены или рассмотрением особенностей речевой характеристики